

JERZY KAMIONOWSKI

Rzeźnia numer pięć,
czyli koktail postmodernistyczny,
czyli metaopowieść moralisty

Rzeźnia numer pięć, czyli krucjata dziecięca, czyli obowiązkowy taniec ze śmiercią (1969)¹ jest szóstą powieścią opublikowaną przez Kurta Vonneguta – poprzedziło ją pięć innych, z pewnością nie mniej znakomitych: *Pianola*, *Syreny z Tytana*, *Matka Noc*, *Kocia kołyska* oraz *Niech Pana Bóg błogostawi*, *Panie Rosewater*. Jednak dopiero ta właśnie „krótka i popaprana książka” zmieniła go w pisarza, o którym nie tylko się mówi, ale i pisze – w dodatku w poważnych omówieniach prozy współczesnej. Po ukazaniu się *Rzeźni numer pięć* Kurt Vonnegut jr awansował – przestali go czytać jedynie zjadacze literackiej tandety, a zaczęły nowe elity krytyki literackiej. Zdarza się.

Do popularności tej książki przyczyniła się również jej zła sława – *Rzeźnia numer pięć* okazała się prowokacją nie tylko literacką. Spotkała się z zarzutami, że trywializuje holocaust i że ma zgubny wpływ na młodzież amerykańską, prezentując postawę antypatriotyczną. Rzeczywiście, wydarzenie, które stało się impulsem do jej napisania w co najmniej dwuznacznym świetle stawia wysiłek wojenny narodu amerykańskiego, a w szczególności niektóre poczynania armii amerykańskiej w Europie. Bombardowanie Drezna przez lotnictwo brytyjskie i amerykańskie przedstawione bowiem zostało jako bezmyślne i okrutne barbarzyństwo. Kul-

¹ Kurt Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, przeł. L. Jęczyk, Warszawa 1996.

minacją reakcji amerykańskiego ciemnogrodu było spalenie *Rzeźni numer pięć* przez woźnego szkolnego w Drake w Dakocie Północnej na polecenie komitetu rodzicielskiego w 1973 roku. Potem jeszcze nie raz usuwano książki autora *Śniadania mistrzów* z bibliotek szkolnych.

W *Niedzieli Palmowej* znajdują się trzy teksty Vonneguta, będące jego reakcją na tak bądź co bądź niecodzienne potraktowanie jego twórczości: list do przewodniczącego komitetu szkolnego w Drake Charlesa McCarthy'ego (nazwisko z tradycjami!), esej dla „The New York Timesa” dotyczący umieszczenia jego książek na indeksie przez komitet szkolny w Island Trees, Nowy Jork oraz przemówienie pisarza podczas kwesty na rzecz Amerykańskiego Związku Swobód Obywatelskich w Sands Point, Nowy Jork. Stały się one okazją do publicznego wystąpienia autora nie tylko we własnej obronie, ale przede wszystkim w obronie Pierwszej Poprawki do Konstytucji, poprawki gwarantującej swobody religijne i obywatelskie².

Profesjonalne dyskusje wokół prozy Kurta Vonneguta koncentrują się w znacznie mniejszym stopniu wokół kwestii etycznych, bardziej dotyczą zagadnień *stricte* literackich: poetyki jego powieści, konstrukcji świata przedstawionego, postaci występujących w jego dziełach, techniki narracyjnej, ewolucji jego pisarstwa czy wreszcie miejsca autora *Galapagos* wśród innych pisarzy współczesnych (nie tylko amerykańskich).

W znaczącej pracy dotyczącej zjawiska Nowej Prozy *Fabulation and Metafiction* Robert Scholes stwierdza: „Poważni krytycy wciąż wykazują pewną niechęć, by uznać fakt, że Vonnegut jest jednym z najlepszych pisarzy swojego pokolenia. Dla wielu z nich jest on, jak przypuszczam, zbyt śmieszny i zbyt czytelny, biorą bowiem mętną powagę za głębię”³. Chciałoby się wierzyć, że krytycy, o których mówi Scholes, należą do kategorii dinozaurów. Ale nawet jeżeli tak nie jest, Vonneguta to już i tak nie dotyczy – znalazł się powyżej: dzięki *Rzeźni numer pięć* i następnym powieściom przeszedł z padolu pismaków science fiction do raju postmodernistów, a konsekracji dokonali sami najznamienitsi: Linda Hutcheon zaliczająca *Rzeźnię numer pięć* do kategorii historiograficznej metapowieści oraz Brian McHale, który postrzega twórczość Vonneguta jako ważny element procesu nazwanego „postmodernizacją science fiction”⁴. Zanim jednak zajmiemy się wyjaśnieniem, co sprawia, że Vonnegut jest pisarzem postmodernistycznym, warto cofnąć się w czasie o półtorej dekady i krótko przyjrzeć się ówczesnym, ze stosunkowo niewielkiego dystansu

² Vonnegut, *Niedziela Palmowa*, przeł. M. Fedyszak, Warszawa 1995, ss. 15–25.

³ Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979, s. 205.

⁴ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York and London 1987, s. 72.

formułowanym, sądom na temat jego prozy, a *Rzeźni numer pięć* w szczególności.

W latach siedemdziesiątych chętnie sytuowano pisarstwo Kurta Vonneguta w nurcie określanym nie bez racji „czarnym humorem w prozie lat sześćdziesiątych”. Ten punkt widzenia reprezentuje Max F. Schultz w książce *Black Humor Fiction of the Sixties*. Ów nurt, charakteryzujący się przede wszystkim równouprawieniem kilku (często sprzecznych ze sobą) sposobów ujmowania rzeczywistości, był – zdaniem autora – rezultatem faktu, że literatura musiała zmierzyć się ze światem pozbawionym „dyskursywnego systemu wartości”⁵. W efekcie pisarzom wrażliwym na rytm swoich czasów nie pozostawało nic innego jak wierzyć w ślad za Borgesem, że prawda ma obecnie większe szanse wyłonić się z gry prawd fragmentarycznych i błędu niż z normatywnych systemów myślenia. Stąd w *Rzeźni numer pięć* prawda o bezmiarze ludzkiego cierpienia wyłania się z napięcia pomiędzy znoszącymi się wzajemnie elementami: wyrażanym często wprost protestem przeciwko przemocy – „Zapowiedziałem swoim synom, że pod żadnym pozorem nie wolno im brać udziału w rzeziach ani cieszyć się na wieść o masakrze wrogów”⁶ – oraz tralfamadorskim punktem widzenia, zgodnie z którym ziemską koncepcja śmierci to wynik nieporozumienia opartego na linearnym postrzeganiu czasu. I jeśli, jak sugeruje autor, nie tylko Billy Pilgrim, ale wszyscy zmierzamy do Rzeźni, to siłą takiej konstatacji nadaje paraliżujący stoicyzm przewijającego się w powieści jak refren tralfamadorskiego „zdarza się”, kwitującego każdą śmierć. Literatura czarnego humoru broni się przed rozpaczą ironią. Cóż bowiem pozostaje pisarzowi mówiącemu z pozycji bezsiły? Vonnegut wprost przecież porównuje pisanie książek antywojennych do pisania książek „przeciwko lodowcom”⁷.

Morris Dickstein, który także dostrzega przydatność strategii czarnego humoru do opisywania traumatycznych doświadczeń, w jakie obfitowała dwudziestowieczna historia, zwraca uwagę, że często powieści tego typu naśladują schemat *Kandyda*. Bohater takich powieści nie jest trójwymiarowym bohaterem literatury realistycznej, rozwijającym się poprzez doświadczenie i bliskie kontakty z innymi ludźmi. Wprost przeciwnie: jest nieuleczalnie naiwny, a jego doświadczenie sprowadza się do ciągu przypadkowych zdarzeń całkowicie podporządkowanych dydak-

⁵ Max F. Schultz, *The Unsensing of the Self; and, the Unconfirmed Thesis of Kurt Vonnegut*, w: tegoż, *Black Humour Fiction of the Sixties*, Athens, Ohio 1980, s. 43.

⁶ Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, op.cit., s. 31.

⁷ *Ibidem*, s. 15.

tycznym celom twórcy. Właśnie ów nadmiar autorskiej obecności i ciągła manipulacja światem przedstawionym powodują – zdaniem badacza – iż „przedstawiane rzeczy, zdarzenia czy karykaturalne postaci nie są autentycznie żywe”⁸. W zamyśle krytyka taka konstatacja to poważny zarzut skierowany do twórców formatu Johna Bartha, Thomasa Pynchona, Josepha Hellera czy właśnie Vonneguta – wskazuje bowiem na poważny niedostatek ich prozy; a swoją drogą uwaga ta brzmi jak makabryczny żart, gdy mowa o *Rzeźni numer pięć* – powieści przesiąkniętej odorem śmierci.

Z drugiej jednak strony Dickstein zauważa, że takie potraktowanie postaci jest sygnałem, iż pisarze spod znaku czarnego humoru zdają się postrzegać życie i los jednostki jako podporządkowane jakimś siłom od niej potężniejszym, mało bądź wcale niezależne od jej woli. To bardzo istotna uwaga w odniesieniu do *Rzeźni numer pięć* – według tralfamador-skiej wykładni natury czasu „wszyscy jesteśmy owadami w bursztynie”⁹, co prowadzi do jeszcze jednego wyznania rozmówcy Billy’ego: „Byłem na trzydziestu jeden zamieszkałych planetach i studiowałem materiały dotyczące stu innych. Ziemia jest jedyną planetą, na której wspomina się o czymś takim jak wolna wola”¹⁰. Historia jawi się tutaj jako absurdalna, bo niezrozumiała, ale z ludzkiego punktu widzenia nie przestaje być tragiczna: jej plon to cierpienie i śmierć.

Inna obserwacja Dicksteina – warta odnotowania przy każdym omawianiu *Rzeźni numer pięć* – dotyczy relacji między bohaterem a jego twórcą:

Billy to święty prostaczek, który „wypadł z czasu” i bezwiednie odgrywa najrozmaitsze sceny ze swojego życia. W ten sposób upodabnia się do powieściopisarza, który stracił kontrolę nad materiałem literackim, a który pamięta zbyt wiele z najnowszej historii i swoich własnych przykrych doświadczeń, przy czym natłok owych wspomnień domaga się natychmiastowego wypowiedzenia¹¹.

Warto by polemizować, czy tekst taki jak *Rzeźnia numer pięć* jest rezultatem braku kontroli nad materiałem literackim. Nie jest to z pewnością tekst pozbawiony kompozycyjnej konsekwencji, nie jest to tekst niekomunikatywny czy niezrozumiały. Powieść ta zdaje się sugerować czytelnikowi, że to tak zwana „rzeczywistość” jest czymś w rodzaju schizofrenicznego tekstu. W *Rzeźni numer pięć* dostrzegam raczej ogromny wysiłek

⁸ Morris Dickstein, *Czarny humor a historia*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, opracowanie i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 175.

⁹ Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, op.cit., s. 95.

¹⁰ Ibidem, s. 96.

¹¹ Dickstein, op.cit., s. 174.

zrozumienia i dążenie do pogodzenia się z własnym przeżyciem, a pisarz jawi mi się jako ktoś, kto raczej wpadł w czas, niż z niego wypadł. Vonnegut mówi, że to powieść „bełkotliwa (...), bo trudno jest powiedzieć coś mądrego na temat masakry”¹².

Rozdział pierwszy *Rzeźni numer pięć* opowiada o problemie, jakim było nadanie właściwego kształtu artystycznego przeżyciom z wojny w Europie. Vonnegut mówi o tym wprost: „Kiedy dwadzieścia trzy lata temu wróciłem do domu z drugiej wojny światowej, wydawało mi się, że nic łatwiejszego, jak napisać o zniszczeniu Drezna – wystarczy po prostu przedstawić to, co widziałem”¹³. Okazało się jednak, że to nie takie proste – jakakolwiek prezentacja realistyczna, opis wierny faktom, obiektywne sprawozdanie z wydarzeń nie są w stanie oddać prawdy o bombardowaniu Drezna.

Interesujące, że podobne odczucia były udziałem pisarzy brytyjskich próbujących opisać (oddać? uchwycić?) doświadczenie, jakim były naloty na Londyn: będący świadkiem nalotów William Sansom stwierdza w swoim dzienniku, że wojna dostarczyła doświadczeń zbyt trudnych „dla literatury do wiernego opisania”¹⁴. Jeden z ówczesnych krytyków również odnotowuje niewystarczalność tradycyjnych środków przedstawiania dla oddania grozy wydarzeń wojennych. W zbiorze *Fireman Flower* Sansoma obok opowiadań dokumentalnych znajduje się surrealistyczna wizja płonącego miasta; powieść Jamesa Hanleya *No Directions*, opisująca zdarzenia jednej nocy w bombardowanym Londynie, posługuje się metodą nazwaną później „gorączkowym impresjonizmem”, pozostawiając czytelnika w magmie powieściowych zdarzeń; w *Caught* Henry’ego Greena relacja bohatera opowiadającego o swojej służbie w straży pożarnej podczas nalotów jest systematycznie kwestionowana przez przeplatające się z nią podawane w nawiasie nieuporządkowane obrazy przechowywane w pamięci.

Kłopoty Vonneguta ze znalezieniem właściwych słów i środków wyrazu nie są zatem niczym wyjątkowym – zdają się raczej stanowić normę w świecie, w którym rzeczywistość nie poddaje się tak łatwo rozumieniu i przedstawieniu. Vonnegut należy bowiem do pokolenia pisarzy, którym przyszło tworzyć w momencie kryzysu dyskursu historiograficznego. Filozofowie historii, tacy jak Dominick La Capra czy Franklin R. Ankersmit, kwestionują przezroczystość historii, jej aspirowanie do obiektywnego ujmowania jakiejś niekwestionowanej prawdy. Jak twierdzą, status dzieła

¹² Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, op.cit., s. 31.

¹³ Ibidem, s. 14.

¹⁴ Cytowane za: Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties*, London 1987, s. 72.

historycznego jest bardziej fikcyjny, niż nam się dotąd wydawało, a same wydarzenia z przeszłości toną w ciągle podnoszących się wodach dyluwium interpretacyjnego¹⁵.

Rodzajem odzewu ze strony literatury na taki stan świadomości intelektualnej jest, według Lindy Hutcheon, gatunek, który badaczka określa mianem historiograficznej metapowieści, dążącej do „umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji”¹⁶ oraz – należy dodać – bez rezygnacji z wyostrojonej świadomości bycia fikcją. Oznacza to, że towarzyszy jej mocne przekonanie, że właśnie jako samoświadoma fikcja ma do powiedzenia niezwykle ważne rzeczy na temat nie tylko rzeczywistości współczesnej, ale i przeszłości. Historiograficzna metapowieść stanowi niemal archetypowy model literatury postmodernistycznej. Wystarczy wymienić kilka nazwisk twórców i kilka tytułów ich dzieł, by – nawet ograniczając się do prozaików anglojęzycznych i ich powieści – zdać sobie sprawę z ciężaru gatunkowego zjawiska: Robert Coover (*The Public Burning*), E. L. Doctorow (*Ragtime*), Maxine Hong Kingston (*Chine Men*), Thomas Pynchon (*Gravity's Rainbow*), Kurt Vonnegut (*Rzeźnia numer pięć*), Julian Barnes (*Papuga Flauberta*), John Fowles (*Larwa*), Salman Rushdie (*Dzieci północy*), D. M. Thomas (*Biały hotel*).

Podobnie jak wszystkie pozostałe wyżej wymienione powieści *Rzeźnia numer pięć* wyrasta z przekonania, że z jednej strony konwencja realistyczna wmawiająca czytelnikowi, iż mimetyczna prezentacja rzeczywistości jest tożsama z tą rzeczywistością, uległa zużyciu, a z drugiej, że twierdzenia o całkowitej autonomii dzieła sztuki wobec świata grzeszą naiwnością. W efekcie przedstawienie przeszłości zawiera w sobie akt jej stwarzania i interpretacji. *Rzeźnia numer pięć* stanowi wyrazisty przykład takiej strategii twórczej, choćby dlatego że, jak zostajemy kilkakrotnie poinformowani, temat militarnych przesłanek uzasadniających bombardowanie Drezna oraz sam fakt, że miało ono miejsce, nigdy nie stały się przedmiotem poważnej dysputy historycznej (przynajmniej w Stanach Zjednoczonych):

Napisałem [...] do Wojsk Lotniczych z prośbą o bliższe informacje na temat nalotu na Drezno: kto wydał rozkaz, ile samolotów brało w nim udział, dlaczego to zrobiono, co to dało i tak dalej. Odpowiedział mi ktoś, kto podobnie jak ja pracował w dziale łączności ze społeczeństwem. Odpowiedział, że niestety informacje na ten temat są nadal otoczone tajemnicą wojskową.

¹⁵ Zob. Franklin R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

¹⁶ Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *op.cit.*, s. 379.

Przeczytałem ten list na głos żonie i powiedziałem:

– Tajemnica? Na Boga – przed kim?¹⁷

W innej swojej pracy Hutcheon zauważa, że jedną z ważniejszych cech historiograficznej metaopowieści jest oparcie poznawania historii na subiektywnym punkcie widzenia¹⁸. W konsekwencji nie ma wśród utworów zaliczanych do tego gatunku tekstów, w których narrator – bez względu na to, jak daleko sięga jego kontrola nad światem przedstawionym – z całkowitą pewnością byłby przekonany o tym, że zna przeszłość. Podobnie u Vonneguta – jak pokazuje powyższy cytat – taka pewność jest w dużej mierze niemożliwa: fakt historyczny okazuje się tworem zależnym od dostępności lub niedostępności tzw. „źródeł”, czyli informacji/tekstów interferujących między zdarzeniem a naszą o nim wiedzą (a przecież pozostaje problem ich rzetelności, intencji autorów, polityki informacyjnej itd.).

Prawda o bombardowaniu Drezna przekazywana nam przez Vonneguta w *Rzeźni numer pięć* jest po postmodernistycznemu subiektywna. Składa się na nią mieszanka intertekstów: Vonnegut wplata w tok powieści cytaty z tekstów dokumentalnych (np. *Drezno. Historia, miasto i galeria* Mary Endell, *Zniszczenie Drezna* Davida Irvinga, fragment oświadczenia prezydenta Trumana), co mogłoby stać się argumentem na rzecz twierdzenia o dążeniu do obiektywności przekazu, jego rzetelności czy weryfikowalności, gdyby nie umieszczenie na (niemal) równoprawnych zasadach ustępów z rozprawy niejakiego Howarda W. Campbella juniora, postaci fikcyjnej, bohatera wcześniejszej powieści Vonneguta *Matka noc*. Podobnie przeplatanie wątków drezdeńskiego (można przypuszczać, że w dużym stopniu osnutego na osobistym doświadczeniu autora) z tralfamadorskim (opartego na pomysłach z taniej prozy science fiction) każą postrzegać *Rzeźnię numer pięć* jako skrajnie osobistą wersję historii. Zresztą pierwsze dwa zdania powieści wprost o tym mówią: „Wszystko to zdarzyło się mniej więcej naprawdę. W każdym razie wszystko to, co dotyczy wojny”¹⁹.

Wspomniana wyżej intertekstualność ma zresztą znacznie szerszy zasięg. Tkanka *Rzeźni numer pięć* zbudowana jest z odwołań i aluzji do wielu innych tekstów, nie tylko dotyczących bezpośrednio Drezna. Co więcej, współlistniają one w typowy dla postmodernizmu antyhierarchiczny sposób – żaden z nich nie wydaje się uprzywilejowany, nadrzędny czy domi-

¹⁷ Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, op.cit., s. 23.

¹⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London 1988, s. 117.

¹⁹ Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, op.cit., s. 13.

nujący. Taki intertekstualny eklektyzm stanowi wyraz charakterystycznej dla postmodernizmu postawy sprzeciwiania się, by posłużyć się sformułowaniem Janusza Sławińskiego, „wszelkim ideałom jednorodności stylowej”, co można rozwinąć jako „pluralistyczne podejście do zasobu form [lub tekstów – dopisek własny] już istniejących”²⁰. Rozrzut wykorzystywanych przez Vonneguta tekstów jest zaiste imponujący: od odwołań do Biblii (Sodoma i Gomora, żywot Jezusa) poprzez teksty monograficzne (*Celine i jego wizja* Eriki Ostrowski – temat tańca ze śmiercią), studia antropologiczne (*Niezwykłość pewnych powszechnych iluzji i szaleństwo tłumów* Charlesa Mackaya – temat dziecięcej krucjaty), po utwory literackie: należące do klasyki literatury wojennej naturalistyczne dzieło Stephena Crane’a *Szkarłatne godło odwagi*, *Bracia Karamazow* Dostojewskiego, cytat z wiersza Theodora Roethkego, wspomnienie Blake’a, tandetne powieścić *Dolina lalek* Jacqueline Susann oraz fabuły zmyślonych przez Vonneguta powieści Kilgora Trouta, opartych na pomysłach tak zwariowanych, jak fabuły samego autora *Recydywisty*.

Rzeźnia numer pięć jest bowiem również zaproszeniem czytelnika do gry w Vonneguta. Powieść stanowi niejako podsumowanie dotychczasowej jego twórczości: przewijają się tu postaci, miejsca, wątki i chwytły literackie znane ze wszystkich wcześniejszych jego powieści. Wspomniany już Howard W. Campbell to podwójny agent z *Matki nocy*, ofiara potwornego zartu historii; Eliot Rosewater i Kilgore Trout to postaci z *Niech pana Bóg błogosławi*, *Panie Rosewater*; Billy Pilgrim jest optykiem z *Ilium* (*Pianola*); Tralfamadorię – i jej rolę w historii cywilizacji na Ziemi – znamy z interplanetarnej włóczęgi w *Syrenach z Tytana*; a temat masowej zagłady jako skutku postępu technicznego z *Kociej kotycki*. Nic dziwnego, że na kartach powieści pojawia się kilkakrotnie sam autor – niczym Tadeusz Kantor w swoich spektaklach – jako siła sprawcza, uczestnik i świadek. Trzeba przy tym jednak podkreślić autoironiczny dystans autora do swojej twórczości – Kilgore Trout to *alter ego* samego Vonneguta, uznawanego wcześniej za autora science fiction, gatunku niepoważnego, a jego powieści to dobrodusznie sparodiowana spuścizna autora *Rysia snajpera* (na tylnej okładce jedynej – o ile mi wiadomo – wydanej pod nazwiskiem Kilgora Trouta powieści *Venus on the Halfshell* znajduje się zdjęcie ucharakteryzowanego Kurta Vonneguta).

Powyższe uwagi pokazują, że *Rzeźnia numer pięć* – jak każdy tekst rzetelnie postmodernistyczny – posługuje się metodą stworzenia świata-modelu (eksponując jego charakter językowy), by mówić o rzeczywistości,

²⁰ Janusz Sławiński, *Postmodernizm dla starszych i początkujących*, „Teksty drugie” 1993, nr 1, s. 157.

a nie zajmuje się odwzorowaniem tej rzeczywistości (o czym już wcześniej była mowa) ani jej wyjaśnianiem. To ostatnie jest bowiem, zgodnie z propozycją Briana McHale’a, cechą immanentną powieści modernistycznej, która – według badacza – opiera się na dominancie epistemologicznej, a zatem koncentruje się na procesie poznawania. Powieść postmodernistyczna natomiast opiera się na dominancie ontologicznej, to jest skupia się bądź na własnej ontologii, bądź na ontologii projektowanego przez siebie świata. Wśród typowych pytań wysuwanych przez strategię powieści postmodernistycznej są między innymi: „Czym jest świat? (...) Z jakimi światami mamy do czynienia? Jak są one zbudowane i czym się między sobą różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między różnymi światami lub gdy granice między nimi ulegną przerwaniu?”²¹ Nie wymaga komentarza wykazywanie zasadności tych pytań w odniesieniu do *Rzeźni numer pięć* – jak pokazałem powyżej, istota tej powieści zasadza się na ciągłym doprowadzaniu do kolizji między „rzeczywistością historyczną” a „fikcją literacką”.

W świetle powyższych rozważań nie ma żadnych wątpliwości, że *Rzeźnia numer pięć* to prawdziwa mieszanka wybuchowa, koktail zaiste postmodernistyczny. A jednak przynajmniej pod jednym względem taka klasyfikacja powinna budzić pewne wątpliwości. Jeśli przyjmiemy za Sławińskim, że postmodernizm dąży do podkreślenia „ludycznego charakteru twórczości” a „to, co czyni artysta, nie jest przedsięwzięciem w pełni «poważnym», toteż zachowuje on co najmniej ironiczny (...) dystans wobec swego przekazu”²², to w przypadku dyskutowanej tu powieści mamy się zwać pozorom. Ironiczny dystans w *Rzeźni numer pięć* jest bowiem zabiegiem maskującym, a może – łagodniej rzecz ujmując – tonizującym dwie istotne cechy tego tekstu: jego funkcję terapeutyczną dla samego autora oraz jego moralistyczne nastawienie. Na „ton sentymentalnej sentencjonalności powracający w twórczości Vonneguta”²³ skarży się Tony Tanner. Zdarza się.

Kurt Vonnegut rozpoczyna opowieść o losach Billy’ego Pilgrima od: „Posłuchajcie” (w oryginale: „Listen”, co można by przełożyć również jako „słuchaj” czy „słuchajcie”). Efekt takiego zwrotu jest potrójny: angażuje czytelnika osobiście, sprawia, że czujemy, jakby mówiono o czymś ważnym bezpośrednio do nas; odsyła nas do bardziej pierwotnego niż tekst pisany opowiadania ustnego; a wreszcie jest zwrotem, którym domaga się

²¹ Brian McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, op.cit., s. 350.

²² Janusz Sławiński, op.cit., s. 157.

²³ Tony Tanner, *The Uncertain Messenger*, w: tegoż, *City of Words*, London and New York 1971, s. 184.

uwagi słuchaczy kaznodzieja mówiący do swojej kongregacji. W *Rzeźni numer pięć* Vonnegut chce mówić z siłą kaznodziei.

Dlatego centralnym ośrodkiem tego powieściowego moralitetu jest bohater alegoryczny, Everyman. Pilgrim znaczy „pielgrzym”, co z kolei odsyła zarówno do siedemnastowiecznej alegorii *Droga pielgrzymia* (*Pilgrim's Progress*) Johna Bunyana, w której bohater trafia w końcu do niebiańskiego miasta, jak i do *Pilgrim's Regress* C. S. Lewisa, dwudziestowiecznej alegorii, w której losem pielgrzymia staje się upadek. Vonnegut jako moralista zdaje się nie postrzegać historii ani jako postępu, ani – co w naszym stuleciu zdarzało się wielkim pisarzom chyba częściej (przykładem William Faulkner) – jako postępującego rozkładu. Wędrowka Billy'ego Pilgrima nie prowadzi ani w górę, ani w dół – to pielgrzymka bez celu, bo autor *Hokus-pokus* pisze bez wiary w teleologiczną wizję dziejów.

Wierzy za to w coś bardziej podstawowego. Wśród książek Kilgora Trouta, które czyta Eliot Rosewater, jest *Ewangelia z Kosmosu*, przedstawiająca historię Jezusa – z tą różnicą, że Jezus nie był synem Bożym. Oto fragment:

I nagle, na chwilę przed śmiercią tego włóczęgi, rozwarły się niebiosa wśród grzmotów i błyskawic i rozległ się głos Boga. Bóg powiedział ludziom, że adoptuje tego włóczęgę, czyniąc go swoim synem i dając mu wszelką władzę i przywileje Syna Stwórcy Wszeczeństwa na wsze czasy. I powiedział Bóg, że od tej chwili będzie karał okrutnie każdego, kto spróbuje znęcać się nad jakimś biedakiem, który nie ma pleców²⁴.

Sam Rosewater z kolei „przeprowadzał eksperyment, który polegał na okazywaniu szczerzej sympatii każdemu spotkanemu człowiekowi. Uważał, że może to uczynić świat nieco przyjemniejszym miejscem zamieszkania”²⁵. Innym wartym przypomnienia przykładem perfidii Vonneguta moralisty jest oprawiona w ramki modlitwa, którą Billy Pilgrim powiesił sobie na ścianie w swoim gabinecie. Jeszcze innym jest opis oglądanego od tyłu filmu o amerykańskich bombowcach. Podobnych fragmentów można znaleźć w powieści więcej, ale tych kilka wystarczy, by nie mieć wątpliwości, do czego próbuje przekonać nas autor *Trzęsienia czasu*. Co więcej, mówi to najzupełniej poważnie.

Rzeźnia numer pięć należy już z pewnością do klasyki literatury antywojennej. Często jest wymieniana jednym tchem razem z *Paragrafem 22* Josepha Hellera, bowiem obie przedstawiają wojnę jako przedsięwzięcie absurdałne, groteskowe, jako tragifarsę. Jednak drezdeńska powieść Kurta

²⁴ Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, op.cit., s. 119.

²⁵ Ibidem, s. 112.

Vonneguta jest częścią większego jego projektu: to twórczość tendencyjna, która uprawomocnienia dla swojej prawdy szuka w metanarracji litości i współczucia. A jeżeli, jak twierdzi Francois Lyotard, postmodernizm to „nieufność w stosunku do metanarracji”²⁶, *Rzeźnia numer pięć* nie jest tworem postmodernistycznym.

²⁶ Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja postmodernistyczna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie”, nr 8–9, 1988, ss. 280–281.